

---

## Images, mentalités, quantités : pour une histoire de l'art statistique

*Images, mentalities, quantities: in favor of a statistics of art history*

**Bernd Roeck**

Traducteur : Marianne Dautrey

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1638>

DOI : 10.4000/perspective.1638

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 5-7

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Bernd Roeck, « Images, mentalités, quantités : pour une histoire de l'art statistique », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1638> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1638>

---

## Images, mentalités, quantités : pour une histoire de l'art statistique

L'iconologie d'Erwin Panofsky ou, plus précisément, le troisième niveau de ce processus d'interprétation, revendique le pouvoir de révéler l'« esprit » d'une époque historique. La généalogie de cette prétention, absurde du point de vue de l'historien et certainement impossible à honorer, trouve sa source dans l'esthétique de Hegel. Il serait au mieux possible de sauver cette thèse en déclarant que l'œuvre d'art – en tant que manifestation d'une idée – incarne de manière générale le « propre » d'une époque. Hegel avait admis que la fonction des œuvres d'art relevait d'une sorte de concrétisation de l'esprit du monde (*Weltgeist*) ; il avait cependant réservé cette fonction aux seules œuvres issues de l'art « le plus libre » et réalisées par les génies d'entre les plus grands maîtres – une distinction qui s'est estompée par la suite.

Cette construction hégélienne eut d'étranges conséquences. Elles se sont révélées de manière caricaturale à travers la monumentale *Histoire allemande* écrite au tournant du XX<sup>e</sup> siècle par Karl Lamprecht, dans laquelle il a tenté d'embrasser toute l'histoire à travers les œuvres et les styles de l'art<sup>1</sup>. Selon lui, l'art de la Renaissance renverrait-il, à travers Jacob Burckhardt, à une époque de l'individualisme, tandis que l'impressionnisme suggérerait une époque de la « nervosité ». Aby Warburg, à partir d'une argumentation bien plus nuancée que celle de Lamprecht, a tenté dans sa célèbre interprétation de 1922 du cycle de fresques du Palazzo Schifanoia à Ferrare, de faire entrer de force les grandes époques de l'histoire à l'intérieur de quelques œuvres d'art<sup>2</sup>. Selon l'interprétation classique proposée, ces fresques décrivent le moment d'une transition entre des croyances magiques orientales et médiévales, et une Renaissance « occidentale » orientée vers la raison : elles indiquent ainsi un processus de civilisation qui atteindrait son apogée dans le sourire de la *Joconde*, c'est-à-dire dans la beauté harmonieuse et humaine de la Haute Renaissance<sup>3</sup>. L'essai de Warburg ne relève pas, loin s'en faut, d'une histoire de la science. Il passe pour un incunable de l'iconologie, qui – même s'il n'a pas rempli son objectif ambitieux – a inspiré des générations d'historiens de l'art, leur ouvrant les yeux sur l'ancre profond de la Renaissance dans le Moyen Âge ; sur les transferts culturels venus d'Extrême-Orient, dont il révéla la face occulte ; et sur les possibilités d'une démarche qui consiste à considérer les images comme des textes à lire en s'aidant de certaines sources écrites (à l'instar de l'astrologie d'Abou Ma'shar, mort en 886).

La spéculation iconologique, fondée sur des constructions idéalistes vides de contenu, renvoie à la force suggestive des images. Il suffit de nommer certains concepts pour que celles-ci affluent : la « Renaissance » n'est-ce pas l'*Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci ou la *Création d'Adam* de Michel-Ange ? L'« absolutisme », n'est-ce pas le *Louis XIV* de Hyacinthe Rigaud ? Bien sûr, ces œuvres sont aussi des documents d'époque, qui portent en elles des données sur leur temps ; toutefois, d'un point de vue historique, elles n'en représentent qu'une infime partie, qui n'est guère la plus importante.

Cela ne signifie pas pour autant que les images ne sont pas capables de fournir certains éclaircissements sur les mentalités d'une époque. Seulement, les mentalités sont vivaces : tantôt elles changent d'un jour à l'autre, tantôt elles sont des phénomènes de

longue durée ; avant tout, elles représentent des phénomènes collectifs<sup>4</sup>. C'est pourquoi l'histoire des mentalités a toujours travaillé avec le plus large éventail de sources possible, qu'il s'agisse d'élaborer une histoire du processus de déchristianisation<sup>5</sup>, une histoire de l'enfance ou de la mort, une histoire des mentalités des corporations professionnelles ou des communautés estudiantines et confessionnelles, ou encore des modes de pensée dans les campagnes d'Islande<sup>6</sup>. Normalement, seule l'étude d'une multitude de cas, étalée sur des périodes les plus longues possibles, permet d'identifier des répétitions, des spécificités et des évolutions dans le temps.

C'est pour répondre à ce besoin que certains historiens du XX<sup>e</sup> siècle, y compris des historiens de l'image, se sont tourné vers des méthodes empruntées aux sciences économiques et sociales, appliquant à des corpus d'œuvres importants – composés surtout de peintures et de gravures – des techniques de statistique. En 1937, Pitirim Sorokin a proposé de saisir l'évolution de thèmes picturaux selon un point de vue quantitatif, en reposant sur un corpus qui ne comptait pas moins de 83 000 images, afin d'en tirer des résultats sur le plan de l'histoire des mentalités<sup>7</sup>. Il a pu ainsi identifier certains processus de sécularisation. Dans les années 1970, Peter Burke a, lui aussi, entrepris une recherche semblable. S'aidant de la même manière d'un corpus, il en a conclu que, parmi les images créées entre 1480 et 1489, seules 5 % d'entre elles étaient des représentations séculaires ; entre 1530 et 1539, elles étaient 22 %<sup>8</sup>.

Des recherches ultérieures ont également illustré la capacité de ces méthodes quantitatives à éclairer certains points précis concernant la sécularisation. En effet, le XVI<sup>e</sup> siècle, bouleversé par la Réforme, la Contre-réforme et les guerres de religion, fut le théâtre d'une transformation de la religion qui devait nécessairement se lire aussi à travers la production artistique de l'époque<sup>9</sup>. L'étude des inventaires domestiques à Amsterdam a montré que, parmi les images présentes dans les maisons bourgeoises, la part des paysages s'est accrue de manière exponentielle à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle au détriment des tableaux mettant en scène des thèmes religieux ou moraux<sup>10</sup>. À la même époque, cette évolution conquiert aussi la ville puritaine de Dordrecht, où il devenait de plus en plus fréquent de trouver, à côté des sujets religieux, des accumulations d'images mythologiques<sup>11</sup>. Ce résultat appuie la thèse selon laquelle, à la fin de la Guerre de trente ans, se serait produit un mouvement de déconfessionnalisation – et non nécessairement de déchristianisation. Les images apportent ainsi des réponses à la question de la dimension sociale de cet événement, comme l'a montré Michel Vovelle, entre autres<sup>12</sup>.

Penser une méthode quantitative implique en premier lieu – mais il est superflu de le souligner – de ne pas prendre les images comme de simples reproductions d'une réalité passée. Les conventions propres à la représentation, qui régissent la création d'images, jouent un rôle souvent plus déterminant dans le choix des sujets représentés que la « réalité » elle-même. Les images ouvrent par conséquent sur d'innombrables questionnements : les portraits et les autoportraits posent le problème de la naissance d'un discours sur le subjectif et sur la découverte du Moi ; les représentations des mouchoirs ou des fourchettes à trois dents répondent à la question des processus de civilisation ; l'histoire européenne des *vedute* des villes, unique en son genre, aucune société extra-européenne ne connaissant une telle masse de figurations de la ville, soulève le problème essentiel de la genèse de la bourgeoisie européenne.

La liste de ces thématiques pourrait se prolonger ainsi sans fin, puisque ce champ d'investigation semble être resté relativement vierge pour ce qui concerne l'histoire de l'art. Les raisons en sont évidentes : après Michel Foucault, les analyses quantitatives appliquées à l'histoire culturelle sont quelque peu passées de mode ; l'histoire sociale « dure » travaille traditionnellement loin de la « belle » œuvre d'art, et ce d'autant plus

que la connaissance de l'objet lui fait défaut. Quant à l'histoire de l'art professionnelle, on ne saurait attendre d'elle qu'elle mette les œuvres d'art au service de banales statistiques : celles-ci se fondraient alors dans une masse indéfinie employée pour déterminer des données et des chiffres<sup>13</sup>. Ainsi une méthode quantitative utilisant les moyens de l'histoire de l'art est-elle vouée à rester longtemps encore une niche pour tous les chercheurs transdisciplinaires prêts à braver l'esprit de notre temps et son romantisme.

*Ce texte a été traduit par Marianne Dautrey.*

1. Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, 16 vol., Berlin, 1891-1903, 2 vol. suppl., Berlin, 1912-1913.
2. Aby Warburg, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara », dans *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (1912)*, Rome, 1922, p. 179-193.
3. Bernd Roeck, « Schönheit und Krise. Die Ästhetik der Vernunft in der Psychohistorie Aby Warburgs », dans Damian Dombrowski éd., *Zwischen den Welten: Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen, Festschrift zum 60. Geburtstag*, Weimar, 2001.
4. Egon Flaig, « Habitus, Mentalitäten und die Frage des Subjekts. Kulturelle Orientierungen sozialen Handelns », dans Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen éd., *Handbuch der Kulturwissenschaften: Themen und Tendenzen*, Stuttgart, 2004, p. 356-371 ; Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, Paris, 1992.
5. Michel Vovelle, *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle : les attitudes devant la mort d'après les clauses des testaments*, Paris, 1973.
6. Kirsten Hastrup, *Nature and Policy in Iceland, 1400-1800: An Anthropological Analysis of History and Mentality*, Oxford/ New York, 1990.
7. Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics, I, Fluctuations and Forms of Art*, Londres, 1937, p. 257 sq.
8. Peter Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy: A Sociological Approach*, Londres, 1972. Pour un exemple récent, voir Juan Vicente García Marsilla, « Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual », dans Juan Vicente García Marsilla, *Art i societat en la València medieval*, Catarroja/Barcelone, 2011, p. 143-190.
9. Bernd Roeck, « Entzauberung der Bilder? Zur Ausstattung bürgerlicher Wohnungen zwischen Renaissance und Barock », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 61/4, 2004, p. 205-210.
10. Lyckle de Vries, « The Changing Face of Realism », dans David Freedberg, Jan de Vries éd., *Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica, 1991, p. 209-244 et 229.
11. John Loughman, John Michael Montias, *Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth Century Dutch Houses*, Zwolle, 2000, p. 50.
12. D'après Pierre Goubert, Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, II, *Culture et Société*, Paris, 1984, p. 275-279 ; Lorne Campbell, « The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century », dans *Burlington Magazine*, 118, 1976, p. 188-198, en particulier p. 190.
13. Bernd Roeck, *Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit, von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen, 2004, p. 63.